



Camillo TOGNI

Complete Piano Music • 4

Serenatas Nos. 2, 4 and 5 • Suite, Op. 14a

Four Piano Pieces, Op. 22 • Valzer (ad usum Lyae)

Aldo Orvieto, Piano



WORLD PREMIERE RECORDINGS

Camillo
TOGNI
(1922–1993)

Complete Piano Music • 4

Suite, Op. 14a (1942)		11:43
1	I. Bourrée (Vivace)	1:09
2	II. Pavana (Grave)	1:11
3	III. Furlana (Allegro pomposo)	0:42
4	IV. Quasi minuetto (Molto moderato)	0:59
5	V. Allemanda (Scorrevole)	1:22
6	VI. Pastorale (Andantino mosso)	2:17
7	VII. Ciaccona (Sostenuto)	2:05
8	VIII. Valzer (Veloce fantastico)	1:53
Serenata No. 2, Op. 11 (1940)		18:03
9	I. Andantino	8:16
10	II. Adagio assai	1:45
11	III. Moderatamente mosso	2:38
12	IV. Serenata (Largo)	5:21
Quattro Pezzi per pianoforte, Op. 22 (1944)		5:28
13	I. Allegretto	0:56
14	II. [Nessuna indicazione di movimento]	2:17
15	III. Andante	0:48
16	IV. [Nessuna indicazione di movimento]	1:22
Serenata No. 4, Op. 15 (1942–3)		8:14
17	Moderatamente mosso – Presto – Adagio	
Serenata No. 5, Op. 18 (1943)		12:06
18	Poco Mosso – Marcato – Presto – Agitato – Adagio – Fugato	
Valzer (ad usum Lyae) (1943)		1:52
19	Un poco allegro	

Aldo Orvieto, Piano

WORLD PREMIERE RECORDINGS

**Camillo Togni (1922–1993):
Complete Piano Music • 4**

Through this recording project I have had the opportunity to study Camillo Togni's *oeuvre* for piano in depth. As a result, there are some observations that I feel I should share in these notes. I believe that an artist's point of view is particularly significant in this case, given the fact that Togni was himself an excellent pianist and highly active as a performer up until 1953.

Togni was a favourite student, and later a close friend of Arturo Benedetti Michelangeli. He attended his classes assiduously from 1945 to 1948 – when Benedetti Michelangeli lived with Camillo's aunt, Esterina Togni in Gussago, near Brescia – then less frequently up until 1953. Togni and Benedetti Michelangeli were linked by a close bond of mutual admiration up until the composer's death in 1993. Benedetti Michelangeli intended to include Togni's *Seconda Partita Corale* (1976) [Naxos 8.572990], which was dedicated to him, in his repertoire; he recorded Togni's cadenza for Mozart's *Piano Concerto No. 25 in C major, K.503* (1989) and he would have performed Togni's cadenzas for the *Piano Concerto No. 24 in C minor, K.491* in the autumn of 1993 if illness had not prevented him from doing so. On several occasions Benedetti Michelangeli praised Togni's skill as a pianist, especially in his own compositions, for example the highly demanding *Fourth Capriccio* (1969) [Naxos 8.572991].

A letter Togni wrote to his composition teacher Franco Margola dated 16 March 1947, is particularly significant in this regard: 'I am studying intensely with Maestro Benedetti and this is having repercussions on my composing: I feel an ever-greater need to find fulfilling solutions to the technical-pianistic issues that arise from the foundations on which I believe I base my artistic credo'. As a composer, Togni was aware of the piano's technical, expressive and stylistic features – developed over a century which can be defined as its golden age – and he was concerned with putting these features to the service of the new language he was in the process of creating: the instrument's technical fluidity, resonance and expressive qualities were not to be lost. In his music, Togni the pianist developed crystalline, virtuoso keyboard writing – a touching testimony to the influence of the genius that was Arturo Benedetti Michelangeli.

Alongside this desire to enrich his expressive palette with anything that could expand his compositional horizon, Togni was a passionate champion of twelve-tone technique,

with a keen interest in the ongoing avant-garde musical research of the second half of the 20th century – and furthermore, he was an enthusiast and scholar of traditional formal and aesthetic models. During the five-year period covered in this fourth volume (1940–44), he engaged in a profound introspective analysis that allowed him to rethink, through the rigours of twelve-tone technique, his intensely lyrical vein ('I was a Mahlerian even before hearing a single note of his music', he observed later), and his fondness for highly chromatic harmonies. Indeed, it was only after 1952 that Camillo Togni fully adhered to the serial method – though since 1938 he had recognised it as an obligatory linguistic objective when he heard the 18-year-old Benedetti Michelangeli play Schoenberg's Opp. 11, 19, 25 and 33a in Brescia. He believed he needed a period of compositional 'apprenticeship' during which he would come to understand its true value, to make it his own and overcome the formal stiffness so often a source of despair for his contemporaries. In the works of this first period Togni makes use of series – though sequences might be a more appropriate term – made up of four perfect triads, which allow the listener to latch on to weak tonal relationships that occasionally emerge from the material – these series are often used as actual motifs and not as purely constructive material, thus breaking the rules of twelve-tone composition. This gradual approach to serialism can also be seen in the genuine adoration the young Togni developed for Schoenberg who, making a choice that was in a certain sense the opposite of Webern's, had masterfully blended this strong linguistic structure with an expressive tension based on a late-Romantic matrix. The distinguished scholar Gian Paolo Minardi, who was in close contact with the composer, recalled how 'Camillo, in that ineffable tone of his, defined Schoenberg's *Piano Concerto* as "Brahms' *Third*"!'

The period when the works in this recording were composed was difficult for the young Togni. Alongside the bitter divisions that separated consciences in a country devastated by a worldwide conflict, his music reflects the equally bitter 'divisions' that were becoming crystallised on the Italian musical panorama, where Luigi Dallapiccola's serialism lived side by side with Alfredo Casella's diatonicism, Gian Francesco Malipiero's recovery of archaic Renaissance and Baroque models, Giorgio Federico

Ghedini's severe contrapuntal writing, the pre-Romantic lyricism of Ildebrando Pizzetti and last but not least, the young Nino Rota and his penchant for sparse almost 'desiccated' harmonies. Camillo Togni experienced these aesthetic contrasts as an isolated spectator, yet, thanks to his broad-ranging intellectual openness and curiosity, he drew a unique synthesis from them in his own music.

An examination of the manuscript leads to an interesting observation: instead of using traditional slurs to illustrate the unfolding musical discourse to the performer, the composer 'punctuates' the pitches directly by grouping the stems used for duration (quavers, semiquavers and demisemiquavers).



Camillo Togni, manuscript of *Serenata No. 4, Op. 15*, bars 23–26

This choice reveals his intention to write what might be expressed metaphorically as 'phrasing *inside* the notes', overcoming the normal division in bars so as to focus more directly on musical structure. Furthermore, I believe this to be a request for the performer to retrieve a more fluid type of phrasing which seemed to have been lost in many works from the first half of the 20th century.

In a lecture delivered in memory of Casella, Togni recalled: 'I had been studying with Casella for over a year when, in the summer of 1940, I brought him a new composition for piano, a frighteningly introspective *adagio* articulated around three sounds which, at the end, expanded to include all twelve chromatic steps. Casella, who in those years had proclaimed himself a "champion of diatonicism" remarked: "a decisive swing towards Vienna"'. The new composition Togni was referring to was his *Serenata No. 1, Op. 10* [8.572991], a work we have come to think of as the 'Opus 1' among his complete piano works recorded in this series. In the programme notes for the 1946 Venice Biennale, the premiere of his *Variazioni, Op. 27* for piano and orchestra, Togni wrote: 'in my *First Serenade for piano, Op. 10* (1940) [Naxos 8.572991], I sensed a need to withdraw into the most intimate solitude, everything I had enthusiastically embraced up to that

point had to be examined in a highly objective manner.' He himself defined his piano compositions from 1936 to 1939 as acts of 'unconditional love for architectural and Baroque grandiosity'; consequently, though they are evidence of his precocious talent, they have been excluded from this collection which aims at providing an initial exploration of Togni's piano works.

The piece that opens this collection, the *Suite, Op. 14a*, comprises eight short dance movements: a choice that on the one hand bears witness to his fondness for Alfredo Casella, recalling forms from the Baroque and Classical age, but also expresses his great admiration for Schoenberg's *Suite, Op. 25*. This work presents a progressive broadening of the sound spectrum: employing the pentatonic scale (in numbers *I* and *II*) then changing to the hexatonic (numbers *III* and *IV*); the key of C major (heptatonic) in *V*; the key of A minor with the addition of an augmented sixth and seventh (nonatonic) in number *VI*; and finally reaching full dodecaphony in numbers *VII* and *VIII*. Togni accepts Casella's invitation to develop 'variety in contrasts' and strengthen 'rhythmic vitality' (as can be seen in the correspondence between Casella and Togni early in 1943), yet, he endeavours to view harmonic domains as series made up of an ever-increasing number of notes. Togni himself highlighted the importance of this work within his output by defining the last two pieces as his first truly dodecaphonic composition. The delightful *Valzer (ad usum Lyae)*, the final piece on this disc, was written at the same time and seems to have some loose musical connections with the waltz that concludes the *Suite*. The succinct, refined lightness of the former, however, is in open contrast with the latter's harsh, tempestuous virtuosity.

The artistic trajectory that can be traced through Togni's cycle of seven *Serenades* is a sort of inner diary of his apprenticeship: *Serenata No. 1* was first performed in 1940 by the composer himself at the Accademia Chigiana in Siena; numbers *2 to 6* (1940–43) were all written for various editions of the same summer course and performed by Lya de Barberiis (a friend and fellow student of Togni's as well as the dedicatee of both *Valzer (ad usum Lyae)* and *Serenata No. 3, Op. 13*). For Togni, *Serenata No. 2, Op. 11* stands as a sort of resurrection from the ashes of the dark withdrawal that characterised *Serenata No. 1* – an impressive *Nocturne* lasting about half an hour. He recovers a Classical four-movement structure and seeks impressionistic agogic, colour and timbre, while harmonic harshness is mitigated

through a reassuring melodic vein. The *Serenata No. 4, Op. 15* and *Serenata No. 5, Op. 18* both stand out for their balance between the meditative and introspective vision mentioned above and the exuberance of lively, and at times fiery, piano writing: both develop from a highly dissonant opening to culminate in brilliant virtuoso outbursts and finally become calm in a slow movement conceived in austere counterpoint.

Togni wrote in his autobiography: 'from 1944 – also thanks to the influence of Busoni – I devoted myself to re-assimilating some practices of tonal composition'. The results of this research can be easily discerned in the *Quattro Pezzi, Op. 22*: this recording contains the four completed pieces – the first version of the work consisted of three pieces; later Togni had planned to write five. This is by no means a step backwards when compared to other more advanced pieces of the same period; instead, the composer wished to continue an interior

Camillo Togni (1922–1993): Integrale della musica per pianoforte • 4

La registrazione di questa collana discografica, mi ha stimolato ad approfondire l'analisi della scrittura pianistica di Camillo Togni: ne ho desunto alcune considerazioni che mi è parso opportuno riferire in queste note. Il punto di vista dell'interprete risulta a mio avviso significativo anche in considerazione del fatto che Togni fu pianista valentissimo e concertista militante fino al 1953. Allievo prediletto, poi sincero amico di Arturo Benedetti Michelangeli, seguì assiduamente le sue lezioni dal 1945 al 1948, periodo in cui il Maestro visse ospite presso la zia di Camillo, Esterina Togni a Gussago, un borgo vicino a Brescia; più saltuariamente lo frequentò fino al 1953. Il legame di ammirazione reciproca tra Togni e Benedetti Michelangeli fu continuo e profondo fino alla morte del compositore (1993). Benedetti Michelangeli si proponeva di mettere in repertorio la *Seconda Partita Corale* (1976) [Naxos 8.572990], a lui dedicata; incise la sua Cadenza per il *Concerto K. 503* di Wolfgang Amadeus Mozart (1989) e avrebbe eseguito nell'autunno 1993 – se non fosse subentrata la malattia – le cadenze al *Concerto K. 491*. Togni pianista fu lodato in più occasioni da Michelangeli, in particolare per l'esecuzione delle proprie opere, come il difficilissimo *Quarto Capriccio* (1969) [Naxos 8.572991].

Di particolare rilievo una lettera del 16 marzo 1947 al suo primo maestro di composizione, Franco Margola: «[...] Studio moltissimo il pianoforte con il M^e Benedetti e questo

dialogue with a sound world he had always loved, the strands of which can always be sensed in his works.

The opening of *Gesang zur Nacht* by Georg Trakl – Togni's favourite poet – seems a most appropriate way to convey the essence that animates Togni's music, an encounter between the rational and the visionary, the worship of tradition and a quest for newness: 'Born from the shadow of a breath / We wander in abandonment / And are lost in eternity'.

Aldo Orvieto

English version by Liam Mac Grabhann

Aldo Orvieto wishes to thank Giulio Bruno Togni (in memoriam), Paola Cantoni Marca Togni, Gabriele Bonomo, Gianmario Borio, Andrea Dandolo, Flavio Liberalon and Edizioni Suvini Zerboni.

– nella composizione – si ripercuote alimentando sempre più in me l'esigenza di trovare una soddisfacente soluzione del problema tecnico-pianistico conseguentemente alle premesse su cui penso fondato il mio "credo" artistico». Togni compositore, conscio dell'efficacia degli stilemi tecnico-espressivi che il pianoforte aveva maturato nel secolo d'oro del suo sviluppo, si cimentava nei perli al servizio del nuovo linguaggio che andava costruendosi: duttilità tecnica, potenza sonora e qualità espressive dello strumento non dovevano andar perdute. Togni pianista maturò per la sua musica una scrittura cristallina di virtuosistica mobilità sulla tastiera, toccante testimonianza dell'influsso esercitato dal genio di Benedetti Michelangeli.

Nel desiderio di arricchire la sua tavolozza espressiva con tutti quegli elementi che potessero ampliare il suo orizzonte compositivo Togni fu al contempo appassionato sostenitore del metodo dodecafonico, autenticamente interessato alla ricerca timbrica portata avanti dalle avanguardie del secondo Novecento, cultore e studioso dei modelli estetici e formali della tradizione. Nella produzione del quinquennio cui riferisce questo IV volume (1940–44) egli affrontò una profonda analisi introspettiva che gli permise di ripensare la sua intensa vena lirica («ero mahleriano senza mai aver udito nulla del compositore boemo», dichiarò più tardi) e la sua predilezione per armonie

fortemente cromatiche nel rigore della dodecafonìa. Infatti solo dopo il 1952 Camillo Togni aderì pienamente al metodo dodecafonico, pur avendolo assunto in cuor suo come inderogabile traguardo linguistico fin dal 1938, anno in cui ascoltò a Brescia il diciottenne Michelangeli eseguire le opere 11, 19, 25, 33a di Arnold Schoenberg. Egli ritenne di doversi concedere un periodo di "apprendistato" compositivo che gli fornisse la capacità di comprenderne l'autentico valore e lo conducesse ad usarlo con originale personalità superando quelle rigidità formali che così spesso avevano destato sconcerto nei musicisti della sua epoca. Nelle opere di questo suo primo periodo compositivo Togni sfrutta infatti serie – sarebbe forse più opportuno chiamarle sequenze – costituite da suoni di quattro triadi perfette, che consentono di recuperare in sede di ascolto deboli relazioni tonali, riaffioranti saltuariamente nella materia sonora. Serie che sovente vengono impiegate come veri e propri motivi e non come materiale esclusivamente costruttivo, derogando dalle regole del metodo dodecafonico. Tale processo di graduale avvicinamento alla dodecafonìa trova riscontro nell'autentica adorazione che il giovane compositore aveva maturato verso la figura di Schoenberg il quale, operando in un certo senso una scelta contrapposta a quella di Webern, era riuscito magistralmente a coniugare forte impostazione linguistica con tensione espressiva di matrice tardoromantica. Come riferisce Gian Paolo Minardi, autorevole studioso che fu per molti anni in stretto contatto con il compositore: «ricordo come Camillo, con quel suo ineffabile tono, definisse il Concerto per pianoforte di Schoenberg come "il terzo Concerto di Brahms"!»

Gli anni che hanno visto nascere le opere registrate in questo disco furono per il giovane artista un periodo difficile nel quale – oltre ai segni dell'aspra diaspora che divise le coscienze in un'Italia sconvolta dal conflitto mondiale – la sua musica dà conto delle altrettanto aspre "divisioni" che si stavano cristallizzando nel panorama musicale italiano ove convivevano il serialismo di Luigi Dallapiccola, il diatonismo di Alfredo Casella, il recupero di arcaismi rinascimentali e barocchi di Gian Francesco Malipiero, il mondo severamente contrappuntistico di Giorgio Federico Ghedini, il lirismo di matrice preromantica di Ildebrando Pizzetti e non ultimo il gusto per una armonia spoglia, quasi "disseccata" del giovane Nino Rota. Camillo Togni visse questi contrasti estetici da spettatore isolato ma ne seppe trarre, grazie ad una apertura intellettuale incessantemente curiosa verso ogni forma d'arte, singolari sintesi nella sua musica.

Un'indagine semiografica sui manoscritti conduce ad una osservazione di rilievo: anziché le usuali *legature di frase* ad indicare all'interprete la narrazione del discorso musicale l'autore "lega" le altezze direttamente mediante le barre strutturali di indicazione di tempo (crome, semicrome, biscrome).



Camillo Togni, manoscritto della *Serenata n. 4 op. 15*, battute 23–26

Una scelta che svela il desiderio di scrivere, per dirlo con una metafora, "il fraseggio *dentro* le note" superando la normale divisione in battute a favore di una lettura più diretta delle strutture musicali; ed anche, a mio avviso, un invito all'interprete a recuperare quella scorrevolezza fraseologica che pareva perduta in molte opere della prima metà del Novecento.

In un sua conferenza a ricordo di Casella, Togni ebbe occasione di dire: «Ero stato allievo di Casella già da oltre un anno quando, nell'estate del 1940, gli portai un mio nuovo pezzo per pianoforte, un adagio paurosamente introspettivo e tutto articolato su tre suoni, che alla fine si espandevano fino a toccare i dodici gradi cromatici. Casella, che in quegli anni si professava "campione del diatonicismo", commentò: "una decisa virata verso Vienna." [...]». Il "nuovo pezzo per pianoforte" cui Togni fa riferimento è la *Serenata n. 1 op. 10* [8.572991], brano che abbiamo inteso considerare come "Opera 1" della presente integrale pianistica. Nella nota per il programma della Biennale di Venezia del 1946, in occasione della prima esecuzione assoluta delle sue *Variazioni op. 27* per pianoforte e orchestra, Togni dichiara: «[...] con la Prima Serenata per pianoforte op. 10 (1940) avvertii il bisogno di ritirarmi nella più intima e chiusa solitudine, sottoponendo ad una critica affatto interiore tutto ciò che in precedenza entusiasticamente accoglievo.» Egli stesso definì i suoi saggi compositivi pianistici degli anni 1936–39, «un incondizionato amore per le grandiosità architettoniche e barocche» (*ibidem*): pertanto, seppur notevole testimonianza di precoce talento, tali brani sono stati esclusi da questa collana che affronta una prima ricognizione sulla

sua opera pianistica e saranno eventualmente oggetto di ulteriori indagini.

Il brano di apertura di questa registrazione, la *Suite op. 14a* si compone di otto brevi movimenti di danza: scelta che da un lato testimonia l'affetto per Alfredo Casella nel ripercorrere forme che richiamano l'età barocca e classica, ma dall'altro guarda con ammirazione alla *Suite op. 25* di Schoenberg. L'opera offre all'ascolto un progressivo allargamento dello spettro sonoro proponendo l'adozione della pentafonia (brani I. e II.) che muta nell'impiego dello spazio esatonale (brani III. e IV.); della tonalità di do maggiore (spazio eptafonico) nel V. brano; della tonalità di la minore allargata al sesto e settimo grado innalzati (spazio di nove suoni) del VI brano, per approdare infine alla dodecafonìa proposta nel VII. e VIII. brano. La *Suite op. 14a* da un lato accoglie l'invito di Casella a sviluppare «la varietà nei contrasti» e potenziare la «vita ritmica» (carteggio Casella-Togni dei primi mesi del 1943), dall'altro intraprende una riflessione per trattare gli spazi armonici come serie composte da un sempre maggior numero di suoni. Togni stesso sottolineava l'importanza di questo lavoro nel contesto della sua produzione definendo gli ultimi due numeri della *Suite* come la sua prima opera veramente dodecafonica. Seppur coevo alla *Suite* il delizioso *Valzer (ad usum Lyae)*, ultimo brano di questo disco, sembra aver deboli legami musicali con il *Valzer* che conclude l'opera 14a: la concisione e la raffinata leggerezza del primo apertamente contrastano con il tempestoso e aspro virtuosismo del secondo.

La parabola artistica descritta dal ciclo delle sette Serenate costruisce una sorta di diario interiore degli anni di apprendistato: se la *Serenata n. 1* fu infatti eseguita all'Accademia Chigiana di Siena nel 1940 dall'Autore, le *Serenate nn. 2–6* (1940–43) furono composte in occasione dei corsi estivi della medesima Istituzione e eseguite a Siena

dalla pianista Lya de Barberiis, compagna di studi e amica di Togni, dedicataria del *Valzer (ad usum Lyae)* oltre che della *Serenata n. 3 op. 13*. La *Serenata n. 2 op. 11* costituisce per Togni una sorta di resurrezione dalle ceneri del cupo ripiegamento interiore che caratterizza la *Serenata n. 1*, grandioso *Notturmo* di quasi mezz'ora di durata: recupera la classica struttura in quattro tempi e ricerca vivacità agogica, colori e timbri di natura impressionistica; l'asprezza armonica viene sapientemente temperata da un melodismo che rassereni. Le *Serenate op. 15* e *op. 18* sono caratterizzate dalla ricerca di un equilibrio tra la visione meditativa e introspettiva di cui si parlava più sopra e l'esuberanza di un pianismo vitalistico e a tratti infuocato: entrambe le opere si evolvono muovendo da un esordio fortemente dissonante per culminare in brillanti slanci virtuosistici e infine quietarsi in un movimento lento di severa concezione contrappuntistica.

Come Togni scrive nella sua Autobiografia «dal 1944 per qualche anno mi dedicai – anche sotto l'impulso di una ricerca di ascendenza busoniana – al tentativo di riguadagnare alla prassi compositiva alcuni dati dell'ordine tonale». Gli esiti di questi studi si riscontrano facilmente nei *Pezzi op. 22*: in questa registrazione ne presentiamo quattro, gli unici compiuti di una serie di cinque destinata ad ampliare la prima stesura dell'opera in tre soli brani. Non si tratta di un "passo indietro" rispetto a opere coeve apparentemente più avanzate ma della volontà dell'autore di conservare un dialogo interiore con un mondo sonoro amato e sempre presente in filigrana nelle sue opere.

L'incipit di *Gesang zur Nacht* di Georg Trakl – il poeta più amato da Camillo Togni – ci pare il modo più adatto per indurci a riflettere sull'essenza dell'incontro tra razionalismo e visionarietà, tra culto della tradizione e desiderio del nuovo che anima la sua musica: «Nati dall'ombra di un respiro / Noi erriamo in abbandono / E siamo perduti nell'eternità ...»

Aldo Orvieto



Photo: Luca Loro di Motta

Aldo Orvieto

Aldo Orvieto studied at the Venice Conservatory with Aldo Ciccolini. He has recorded extensively, releasing more than 70 albums dedicated to composers of the 20th century on a wide variety of labels, many receiving critical acclaim. He has recorded and performed with many of today's leading artists and played as soloist with orchestras including the Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai di Torino, Orchestra del Teatro La Fenice di Venezia, Orchestra dell'Arena di Verona, Orchestra del Teatro Comunale di Bologna, ORT Florence, Ensemble 2e2m, Paris, Accroche Note, Strasbourg, the Padova Chamber Orchestra, and with many prestigious chamber ensembles. His performances have been broadcast widely across Europe's main radio stations including the BBC, RAI, Radio France; WDR, SDR and RSI, among others.

In 1979 he was one of the founders of the Ex Novo Ensemble. He has taken part in many world premieres including works by Maderna, Togni, Clementi, Sciarrino, Ambrosini, Gervasoni, Francesconi, Corgi, De Pablo and Nieder, and has been highly praised by some of the greatest composers of our time (Nono, Petrassi, Kagel, Bussotti, among others).

Orvieto has had a consistent presence at the most important modern and contemporary music festivals, including the Biennale di Venezia, Milano Musica, the Berliner Festspiele, the Akademie der Künste (Berlin), the Mozarteum Salzburg, the Gulbenkian (Lisbon), Concerts Ville de Genève, the Festival d'Avignon, Ars Musica Bruxelles, the Festival de Strasbourg, Warsaw Autumn, Zagreb Biennale, the Gaudeamus Foundation (Amsterdam), the Tisch Center for the Arts (New York) and the Huddersfield Contemporary Music Festival.

Aldo Orvieto, dopo gli studi al Conservatorio di Venezia incontra Aldo Ciccolini, al quale deve molto della sua formazione musicale. Ha inciso più di settanta dischi per molte case discografiche e registrato produzioni e concerti per le principali radio europee tra cui: BBC, RAI, Radio France, le principali radio tedesche e svizzere, la Radio Belga, la Radio Svedese.

Ha suonato e registrato come solista con molte orchestre tra le quali la OSNR, La Fenice di Venezia, Comunale di Bologna, Arena di Verona, l'ORT di Firenze, l'Ensemble 2e2m di Parigi e Accroche Note di Strasburgo. Ha svolto intensa attività concertistica e discografica con i violinisti Luigi Alberto Bianchi, Felix Ayo, e Dora Bratchkova con i violoncellisti Arturo Bonucci e Luigi Piovano, con i pianisti John Tilbury e Marco Rapetti, con le cantanti Sara Mingardo, Monica Bacelli, Gemma Bertagnoli e Luisa Castellani.

Ha partecipato a centinaia di prime esecuzioni assolute e gli sono state dedicate nuove composizioni da Claudio Ambrosini, Aldo Clementi, Azio Corghi, Luis De Pablo, Stefano Gervasoni, Luca Francesconi, Fabio Nieder, Alessandro Solbiati e Salvatore Sciarrino; ha ricevuto lusinghieri consensi da alcuni dei più grandi compositori del nostro tempo tra cui Luigi Nono, Goffredo Petrassi e Mauricio Kagel.

Nel 1979 è stato tra i fondatori dell'Ex Novo Ensemble e, nel 2004, della rassegna concertistica Ex Novo Musica. Per Lorenzo Arruga "raro caso di pianista che guarda dentro la musica"; per Enrico Fubini le sue interpretazioni di opere di Camillo Togni, uniscono "grande delicatezza a grande energia e sapienza tecnica". Matthew Connolly sul *Times* gli riconosce una maestria impressionante: "non dimenticherò il modo in cui Orvieto volgeva gli occhi per scrutare fin dentro l'inchiostro nero della partitura".

The period 1940–44 covered in this fourth volume of the piano music of the progressive and fiercely independent Italian composer Camillo Togni saw him rethinking elements of twelve-tone technique, chromatic harmonies and lyrical impulses. The result was a unique synthesis of competing styles reflected in the inner diary of his *Serenatas*, of which three are heard here. The imposing *Serenata No. 2, Op. 11* is a complex nocturne and the companion works are both meditative and lively. His fondness for the music of Casella is reflected in the Baroque-tinged *Suite, Op. 14a* whilst Busoni haunts the attractive *Quattro Pezzi, Op. 22*.



**Camillo
TOGNI**
(1922–1993)



Playing Time
57:58

COMPLETE PIANO MUSIC • 4

1-8	Suite, Op. 14a (1942)	11:43
9-12	Serenata No. 2, Op. 11 (1940)	18:03
13-16	Quattro Pezzi per pianoforte, Op. 22 (1944)	5:28
17	Serenata No. 4, Op. 15 (1942–3)	8:14
18	Serenata No. 5, Op. 18 (1943)	12:06
19	Valzer (ad usum Lyae) (1943)	1:52

WORLD PREMIERE RECORDINGS

Aldo Orvieto, Piano

Recorded: 30–31 August 2016 at the Sala delle Capriate, Fondazione Giorgio Cini, Venice, Italy (1–17, 19),
18 January 2017 at the Fazioli Concert Hall, Sacile, Pordenone (18) • Producer: Aldo Orvieto
Engineer and editor: Matteo Costa • Piano: Fazioli F278 • Booklet notes: Aldo Orvieto
Cover image: Paolo Zeccara • Publisher: Edizioni Suvini Zerboni – SugarMusic S.p.A., Milano
This record has been realized in collaboration with the Institute of Music of the Giorgio Cini Foundation,
which holds the archives of the composer Camillo Togni.